

En la evolución del interés del arquitecto y artista británico Owen Jones por la Alhambra, desde el estudio directo del monumento a la definición de las leyes universales del ornamento en forma de «gramática», hay un momento clave: el marcado por la primera de las grandes exposiciones universales decimonónicas, la Great Exhibition albergada en Londres por el Crystal Palace de Joseph Paxton en 1851, y por su inmediata secuela en el pabellón de Sydenham, donde se construiría el «Alhambra Court».

La presente obra es la primera traducción al español del libro de Owen Jones, aparecido en 1854, donde aquél trasladaba a texto e imágenes todo el proceso de estudio y análisis, contribuyendo así de manera fundamental a hacer pasar la Alhambra y la arquitectura «moresca» desde el vago terreno de las ensoñaciones románticas al del debate disciplinar contemporáneo. Sus reflexiones servirán de sustrato teórico para muchas de las operaciones de arquitectura y decoración que en la Inglaterra victoriana articularon la fascinación por el ornamento árabe, por una parte, con los problemas de la definición del nuevo hábitat doméstico moderno de elite, por otra.

Nuestra edición incluye los grabados originales de Owen Jones y se acompaña de dos estudios introductorios de José Tito y Juan Calatrava.



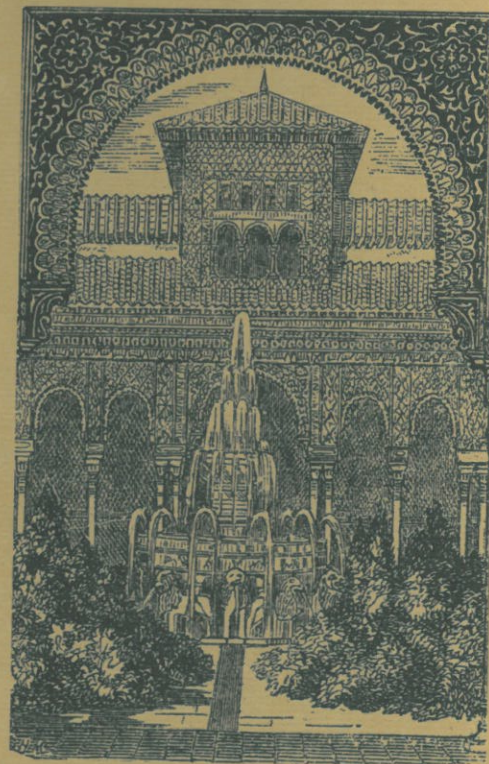
Patronato de la Alhambra y Generalife
CONSEJERÍA DE CULTURA



El Patio Alhambra en el Crystal Palace OWEN JONES



ERIGIDO Y DESCRITO POR
OWEN JONES



**EL PATIO ALHAMBRA
EN EL CRYSTAL PALACE**

CON ESTUDIOS INTRODUCTORIOS
DE JUAN CALATRAVA Y JOSÉ TITO

LECTURAS

Serie **H.^a del Arte y de la Arquitectura**

DIRECTORES Juan Miguel HERNÁNDEZ LEÓN y Juan CALATRAVA

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

IMAGEN DE CUBIERTA: *Entrada al Patio de los Leones (Casa Real)*

TÍTULO ORIGINAL: *The Alhambra Court in the Crystal Palace*
erected and described by Owen Jones

© DE LOS TEXTOS, SUS AUTORES, 2010

© PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE, 2010

C/ Real de la Alhambra, s/n
18009 Granada
Tel.: 958 027 900
Fax: 958 027 950
www.alhambra-patronato.es

© ABADA EDITORES, S.L., 2010

Calle del Gobernador 18
28014 Madrid
Tel.: 914 296 882
Fax: 914 297 507
www.abadaeditores.com

diseño SABÁTICA

producción GUADALUPE GISBERT

ISBN 978-84-86827-37-3 (PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE)

ISBN 978-84-96775-76-3 (ABADA EDITORES)

depósito legal M-17363-2010

preimpresión DALUBERT ALLÉ

impresión EGESA

ERIGIDO Y DESCRITO POR
OWEN JONES

**EL PATIO ALHAMBRA
EN EL CRYSTAL PALACE**

CON ESTUDIOS INTRODUCTORIOS
DE JUAN CALATRAVA Y JOSÉ TITO

traducción

SILVIA SEGARRA LAGUNES



Patronato de la Alhambra y Generalife
CONSEJERÍA DE CULTURA

Los editores expresan su agradecimiento a José Tito Rojo por la idea de esta publicación y el préstamo del ejemplar original de la obra de Owen Jones que ha servido de base a la misma.

OWEN JONES
Y EL ALHAMBRA COURT DE SYDENHAM, 1854*
JUAN CALATRAVA

Si la Alhambra de Granada ocupa, como es bien sabido, un papel fundamental en el debate artístico y arquitectónico que, en las décadas centrales del siglo XIX, estaba redefiniendo el papel de la arquitectura histórica (y de la historia de la arquitectura) en la construcción de la metrópolis contemporánea, uno de los principales responsables de ello es sin duda el arquitecto y artista británico Owen Jones (1809-1874).

Nacido en 1809, hijo de un anticuario y peletero galés, Owen Jones¹ se inició en la arquitectura con estudios en la escuela de Charterhouse, en Londres, y, sobre todo, con un aprendizaje al lado del arquitecto Lewis Vuillamy, que, significativamente, había sido uno de los primeros arquitectos británicos en visitar con interés profesional el área del Oriente Medio, un aspecto que sin duda no dejó de ejercer su influencia sobre el joven Jones y determinar de algún modo su inmediato interés por la arquitectura oriental. Trabajó también con

* Este trabajo forma parte de la investigación llevada a cabo en el marco del Proyecto HAR2008-01901, *Orientalismo y arquitectura, entre Granada y Venecia*.

¹ Sobre la figura de Owen Jones, véase Michael Darby, *Owen Jones and the Eastern Ideal*, Tesis doctoral University of Reading, 1974; Simon Jervis, «Owen Jones», entrada del *Dictionary of Design and Designers*, Londres, Penguin Books, 1984, y, muy especialmente, el libro de Carol A. Hrvol Flores, *Owen Jones. Design, Ornament, Architecture, and Theory in an Age in Transition*, Nueva York, Rizzoli, 2006.

el topógrafo William Wallen, de quien aprendió sobre todo las técnicas de levantamiento de edificios que tan útiles habrían de resultarle años más tarde en sus visitas a la Alhambra.

En 1830 Jones realizó ya un viaje a París, Milán, Venecia (esa Venecia que ya desde antes de ser codificada en clave orientalista por John Ruskin comenzaba a presentarse como un verdadero *pendant* de Granada en su carácter de lugares de comunicación entre Oriente y Occidente) y Roma. Pero el punto de inflexión en su biografía es, sin duda, el gran viaje a Oriente emprendido a partir de 1832 y que incluyó estancias nuevamente en Italia (pero con la importante diferencia de incluir ahora el estudio de la arquitectura árabe de Sicilia), Grecia, Egipto², Turquía (donde realizó numerosos dibujos y acuarelas de edificios y paisajes urbanos) y, finalmente, España.

Fue en Grecia donde Owen Jones conoció a Jules Goury (1803-34), un joven arquitecto francés que le hizo partícipe de su interés por la cuestión, por entonces en plena efervescencia, de la policromía originaria de la arquitectura griega y la consiguiente revisión de la imagen de la misma transmitida por el neoclasicismo³. De hecho, Goury había colaborado con una de las principales figuras de esta polémica sobre el color en arquitectura, Gottfried Semper, quien, años más tarde, en su obra fundamental, *Die Vier Elemente der Baukunst*, aparecida en 1851, expresaría su aprecio por el francés ya desaparecido. Sin duda, fue Goury quien transmitió a Jones el interés de Semper por el

2 Fruto de su periplo egipcio sería años más tarde el libro ilustrado *Views on the Nile from Cairo to the Second Cataract*, aparecido en 1843.

3 David Van Zanten, *The Architectural Polychromy of the 1830s*, Nueva York, Garland Publishing, 1977; Robin D. Middleton, «Hittorf's polychrome campaign», en R.D. Middleton, (ed.), *The Beaux-Arts and Nineteenth Century French Architecture*, Londres, Thames & Hudson, 1984, págs. 174-195; David Van Zanten, «Architectural polychromy: life in Architecture», *ibid.*, pp. 196-215.

problema de la policromía arquitectónica, que le obsesionaría a partir de entonces.

Así, cuando Owen Jones y Jules Goury viajaron a España para estudiar la Alhambra durante seis meses de 1834, estaba ya claro que lo que les guiaba no era —o no únicamente— la exaltación romántica, las categorías estéticas del *ensueño* o la *magia* tal y como quedaban establecidas, en fechas prácticamente contemporáneas, por numerosos viajeros y visitantes de la Alhambra, y de modo muy especial por los *Tales of the Alhambra* de Washington Irving (1832). A este sustrato romántico venía ahora a añadirse, en complejo equilibrio, la exigencia del estudio científico de la arquitectura, del uso del color en la misma y de las posibles leyes generales a extraer de estos estudios y susceptibles de ser puestas en práctica en la arquitectura contemporánea. El francés, sin embargo, no pudo ver publicados los resultados de esta innovadora visión de la Alhambra y de la arquitectura islámica, ya que falleció en Granada el 28 de agosto de 1834, víctima de una epidemia de cólera.

Vuelto a Londres, Owen Jones desarrolló una actividad multiforme en diversos ámbitos artísticos y arquitectónicos, haciéndose un nombre especialmente en materia de decoración de interiores, con numerosos diseños de mosaicos y baldosas a partir de patrones geométricos (entre otros un proyecto para el Palacio de Westminster que, aunque finalmente no aceptado, gozó de amplia difusión) en los que el objetivo declarado era el maridaje entre los principios generales del ornamento deducidos de casos ejemplares como la Alhambra y los nuevos procesos de industrialización de los elementos ornamentales y constructivos. Y es que el estudio de la Alhambra había hecho surgir en Jones la preocupación básica que ya no le abandonaría en toda su carrera: la búsqueda de la correcta y científica relación entre arquitectura y decoración. A ello dedicó otras publicaciones como *Designs for Mosaics and*

Tesellated Pavements (1842), *Encaustic Tiles* (1843) o *Examples of Chinese Ornament* (1867).

Al mismo tiempo, como ilustrador de libros, su relación con la España histórica se plasmó en 1841 en la espléndida edición iluminada de las *Ancient Spanish Ballads* de J. G. Lockhart, uno de los primeros ejemplos de ese género de publicación conocido como *gift book*⁴ y en el que cada una de sus más de 250 páginas presentaban una profusa ornamentación (bordes coloreados, letras ornamentales, viñetas...) en la que Owen Jones combinaba nueve colores diferentes en un primer ensayo de puesta en práctica de sus leyes cromáticas.

Este interés por las posibilidades contemporáneas del ornamento histórico se deja ver también en la variada actividad de Owen Jones en el ámbito de la construcción. Jones tuvo alguna intervención en el amplio proceso de renovación victoriana de la arquitectura eclesíastica, y se interesó igualmente por las posibilidades de la nueva arquitectura del hierro⁵. Desde esos primeros años cuarenta y ya durante el resto de su vida se ocupó en el diseño de elementos arquitectónicos en los que se aunara construcción y decoración, tales como mosaicos, azulejos, baldosas de suelo, etc., a partir de patrones geométricos en los que trató siempre de casar sus conocimientos históricos con las exigencias modernas de la producción industrial y barata de estos elementos. Diseñó, así, la ornamentación de diversos interiores domésticos (por ejemplo, el famoso 16 de Carlton House Terrace, para Alfred Morrison) o públicos (el Hotel Langham) de ese nuevo Londres en el que el orientalismo parecía casar con las exigencias simultáneas de representatividad y confort de

4 Véase Daniel Morna, *Victorian Book Illustration*, Londres, British Library, 1988.

5 Véase además del libro citado de Carol A. Hrvol Flores, Michael Darby y David Van Zanten, «Owen Jones's Iron Buildings of the 1850s», *Architectura: Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, 1 (1974), pp. 53-75.

las élites victorianas, y en 1844 llegó a presentar, como se ha dicho, un proyecto ornamental para el nuevo Palacio de Westminster, que, aunque suscitó numerosos elogios, no fue finalmente aceptado. Diseñó también alfombras y papeles pintados y tuvo, además, una prolongada y fructífera relación con la firma de Thomas de la Rue, que fabricaba una gran variedad de objetos de papel y para la que diseñó, entre otras cosas, barajas de naipes que gozaron de amplísima difusión.

En 1847 Jones tuvo también ocasión de otra nueva modalidad de confrontación con la historia de la arquitectura al encargarse de la traducción al inglés de la célebre *Histoire de l'Art par les Monuments depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XV^e* (París, 1810-1823, 6 vols.), de Jean-Baptiste Séroux d'Angincourt, que sería editada en dicho año en Londres por la empresa Longman and Co. con el título de *History of Art by Its Monuments*.

Pero, sobre todo, sobre la base del abundante material recopilado en Granada, Jones culminó en la fructífera década de los cuarenta la investigación iniciada con Goury y la publicó, bajo la autoría de ambos, entre 1842 y 1845 bajo el título de *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*⁶. Para ello tuvo que realizar en 1837 un segundo viaje a Granada, pero, sobre todo, tuvo que convertirse en un verdadero renovador del arte gráfico, ya que su moderno interés por el colorido como factor arquitectónico y no estético exigía del proceso de edición e impresión de sus dibujos prestaciones y calidades cromáticas hasta ese momento desconocidas. La realización de *Plans, Elevations, Sections...* significó,

6 Existe edición castellana: Owen Jones y Jules Goury, *Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra*, Madrid, Akal, 2001. Véase María Ángeles Campos Romero, «Datos de un viaje a la Alhambra en 1834», estudio introductorio a la ed. castellana citada, pp. 7-37; Carol A. Hrvol Flores, «From gilded dream to learning laboratory: Owen Jones's study of the Alhambra», *Studies in Victorian Architecture & Design*, 1 (2008), pp. 19-29.

Tessellated Pavements (1842), *Encaustic Tiles* (1843) o *Examples of Chinese Ornament* (1867).

Al mismo tiempo, como ilustrador de libros, su relación con la España histórica se plasmó en 1841 en la espléndida edición iluminada de las *Ancient Spanish Ballads* de J.G. Lockhart, uno de los primeros ejemplos de ese género de publicación conocido como *gift book*⁴ y en el que cada una de sus más de 250 páginas presentaban una profusa ornamentación (bordes coloreados, letras ornamentales, viñetas...) en la que Owen Jones combinaba nueve colores diferentes en un primer ensayo de puesta en práctica de sus leyes cromáticas.

Este interés por las posibilidades contemporáneas del ornamento histórico se deja ver también en la variada actividad de Owen Jones en el ámbito de la construcción. Jones tuvo alguna intervención en el amplio proceso de renovación victoriana de la arquitectura eclesiástica, y se interesó igualmente por las posibilidades de la nueva arquitectura del hierro⁵. Desde esos primeros años cuarenta y ya durante el resto de su vida se ocupó en el diseño de elementos arquitectónicos en los que se aunara construcción y decoración, tales como mosaicos, azulejos, baldosas de suelo, etc., a partir de patrones geométricos en los que trató siempre de casar sus conocimientos históricos con las exigencias modernas de la producción industrial y barata de estos elementos. Diseñó, así, la ornamentación de diversos interiores domésticos (por ejemplo, el famoso 16 de Carlton House Terrace, para Alfred Morrison) o públicos (el Hotel Langham) de ese nuevo Londres en el que el orientalismo parecía casar con las exigencias simultáneas de representatividad y confort de

4 Véase Daniel Morna, *Victorian Book Illustration*, Londres, British Library, 1988.

5 Véase además del libro citado de Carol A. Hrvol Flores, Michael Darby y David Van Zanten, «Owen Jones's Iron Buildings of the 1850s», *Architectura: Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, 1 (1974), pp. 53-75.

las élites victorianas, y en 1844 llegó a presentar, como se ha dicho, un proyecto ornamental para el nuevo Palacio de Westminster, que, aunque suscitó numerosos elogios, no fue finalmente aceptado. Diseñó también alfombras y papeles pintados y tuvo, además, una prolongada y fructífera relación con la firma de Thomas de la Rue, que fabricaba una gran variedad de objetos de papel y para la que diseñó, entre otras cosas, barajas de naipes que gozaron de amplísima difusión.

En 1847 Jones tuvo también ocasión de otra nueva modalidad de confrontación con la historia de la arquitectura al encargarse de la traducción al inglés de la célebre *Histoire de l'Art par les Monuments depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XV^e* (París, 1810-1823, 6 vols.), de Jean-Baptiste Séroux d'Angincourt, que sería editada en dicho año en Londres por la empresa Longman and Co. con el título de *History of Art by Its Monuments*.

Pero, sobre todo, sobre la base del abundante material recopilado en Granada, Jones culminó en la fructífera década de los cuarenta la investigación iniciada con Goury y la publicó, bajo la autoría de ambos, entre 1842 y 1845 bajo el título de *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*⁶. Para ello tuvo que realizar en 1837 un segundo viaje a Granada, pero, sobre todo, tuvo que convertirse en un verdadero renovador del arte gráfico, ya que su moderno interés por el colorido como factor arquitectónico y no estético exigía del proceso de edición e impresión de sus dibujos prestaciones y calidades cromáticas hasta ese momento desconocidas. La realización de *Plans, Elevations, Sections...* significó,

6 Existe edición castellana: Owen Jones y Jules Goury, *Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra*, Madrid, Akal, 2001. Véase María Ángeles Campos Romero, «Datos de un viaje a la Alhambra en 1834», estudio introductorio a la ed. castellana citada, pp. 7-37; Carol A. Hrvol Flores, «From gilded dream to learning laboratory: Owen Jones's study of the Alhambra», *Studies in Victorian Architecture & Design*, 1 (2008), pp. 19-29.

así, para Jones, un considerable esfuerzo personal que, tras algunas experiencias fallidas, terminó por convertirle —a él y a sus colaboradores en este terreno— en verdaderos pioneros de la nueva técnica de la cromolitografía⁷.

Esta lujosa obra, editada mediante un procedimiento de suscripción cuyas ventas se quedaron muy por debajo de las optimistas expectativas de Jones, tuvo, sin embargo, una extraordinaria repercusión (apoyada además por las numerosas conferencias e intervenciones públicas de su autor) y fue decisiva a la hora de plantear otro modo de mirar la Alhambra y de considerar el papel que este referente histórico podía jugar en la construcción de una arquitectura contemporánea. Sus estudios sobre la ornamentación geométrica, el papel de las inscripciones en la arquitectura y, sobre todo, la función decisiva del uso del color en relación con la ornamentación le llevaron a ver plasmadas en la Alhambra leyes de validez universal que podrían ser empleadas en la propia arquitectura contemporánea.

Una década después, el estudio de la Alhambra y las vicisitudes de los dos Crystal Palace, de los que enseguida hablaremos, terminaron por culminar en la obra teórica de mayor empeño de Jones, y la que hizo de él una referencia insoslayable en el debate decimonónico sobre la función del ornamento en la vida moderna: *The Grammar of Ornament*⁸, publicada en 1856 y uno

7 Véase Kathryn Ferry, «Printing the Alhambra: Jones and chromolithography», *Architectural History*, 46 (2003), pp. 175-188.

8 Sobre *The Grammar of Ornament*, véase María de los Ángeles Campos Romero, «La influencia de Owen Jones a través de su tratado 'The Grammar of Ornament': Sobre la estética victoriana de mitad del siglo XIX», *Anales de arquitectura*, 4, 1992, pp. 67-84; Nicholas Frankel, «The Ecstasy of Decoration: *The Grammar of Ornament* as Embodied Experience», *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 2:1 (2003); John Kresten Jespersen, «Originality and Jones' *The Grammar of Ornament* of 1856», *Journal of Design History*, 21:2 (2008), 143-53; Stacey Sloboda, «The Grammar of Ornament: Cosmopolitanism and Reform in British Design», *Journal of Design History*, 21:3 (2008), pp. 223-236.

de los libros de arte y arquitectura más influyentes durante las siguientes décadas. La *Grammar* constituía, en esencia, un compendio sistemático de la historia de los motivos ornamentales, desde la Antigüedad al Renacimiento. Estos repertorios ornamentales se desplegaban en una serie de láminas litografiadas, realizadas por Francis Bedford, que, con un tratamiento unificado del color, dialogaban con el texto para componer tanto una verdadera enciclopedia visual como una reflexión teórica sobre las supuestas leyes naturales de la ornamentación, plasmadas en 37 axiomas en los que es patente el fructífero diálogo de Jones con la otra gran figura del diseño victoriano, Henry Cole.

Pero, retomando el hilo de la Alhambra, hay que reubicar la mirada de Owen Jones sobre el monumento nazarí en un contexto más amplio. Conviene recordar que, incluso desde mucho antes del deslumbramiento sufrido por los escritores y viajeros románticos, la Alhambra había sido objeto de una mirada compleja en la que podían coexistir una suerte de fascinación culpable con una condena genérica tanto estética como moral. Así, al ocuparme de los cronistas y la literatura encomiástica surgida en la Granada de los siglos XVI y XVII, tuve ocasión de detectar cómo una de las formas de marcar la superioridad del Cristianismo sobre el Islam era negarle a éste una historia, considerar los ocho siglos del dominio islámico como un intervalo que suspendía momentáneamente la verdadera historia, la de la ciudad cristiana desde sus orígenes⁹. Posteriormente, los intelectuales de las Luces pudieron producir análisis

9 Juan Calatrava, «Contrarreforma e imagen de la ciudad: la Granada de Francisco Bermúdez de Pedraza», en Manuel Barrios Aguilera y Mercedes García Arenal (eds.), *Los Plomos del Sacromonte. Invenición y tesoro*, Valencia-Granada-Zaragoza, Publicacions de la Universitat de València-Editorial Universidad de Granada- Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006, pp. 419-458.

arquitectónicos más fundamentados aunque no menos mitificados (como el de José de Hermosilla con motivo del viaje organizado por la Academia de San Fernando en 1766¹⁰, o las reflexiones del afrancesado Simón de Argote en sus *Nuevos paseos por Granada*¹¹), pero en ellos la Alhambra, paradigma de la arquitectura árabe, se situaba siempre en un segundo plano con respecto a las categorías de la arquitectura clásica.

Sin embargo, desde las primeras décadas del siglo XIX (o en algunos casos incluso desde los últimos decenios de la anterior centuria), los escritores, artistas y viajeros tardoilustrados o románticos habían hecho del conjunto palaciego de Granada el punto de referencia ejemplar de sus ensoñaciones y la habían convertido en el mito clave de ese orientalismo que, al tiempo que mitificaba ese «palacio de los sueños», como lo había definido Victor Hugo, hurtaba, por vía de esa misma fascinación, la posibilidad de un análisis arquitectónico e histórico real¹². Sin embargo, la propia matriz del Romanticismo permitía la coexistencia de la poética de la ensoñación con la creciente exigencia de rigor histórico: con su énfasis en la relatividad histórica, en la crítica al privilegio hasta entonces otorgado a la línea grecorromana y en la reivindicación del valor autónomo de la historia propia de cada pueblo, el romanticismo abría paso tam-

10 Delfín Rodríguez Ruiz, *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades árabes de España*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992.

11 Juan Calatrava, «Un retrato de Granada a principios del siglo XIX: los "Nuevos Paseos" de Simón de Argote», *Demófilo*, 35 (2000), pp. 95-110.

12 Véase, de entre la amplia bibliografía sobre la visión romántica de la Alhambra, Tonia Raquejo, *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*, Madrid, Taurus, 1989; Pedro Galera Andréu, *La imagen romántica de la Alhambra*, Madrid, El Viso, 1992; AA.VV., *La imagen romántica del legado andalusí*, Barcelona, Lunberg, 1995; Juan Calatrava, «La Alhambra y el orientalismo arquitectónico», en Ángel Isac (ed.), *El Manifiesto de la Alhambra 50 años después. El monumento y la arquitectura contemporánea*, Granada, Patronato de la Alhambra, 2006, pp. 11-69.

bién a la historización del propio arte islámico. Planteada ésta ya desde finales del siglo XVIII por Eugenio Llaguno, los escritos de Girault de Prangey en Francia o de Inclán Valdés, José Amador de los Ríos o, sobre todo, José Caveda en España se hacían eco de esas primeras tentativas de análisis histórico¹³.

La reflexión sobre la Alhambra se sitúa en estos momentos en el contexto de la aparición del término *mauresque*, «moresco», con un sentido muy diferente al de la palabra española «morisco» con el que a veces se la ha traducido de manera abusiva. La Alhambra se mueve, para los teóricos decimonónicos, entre la excepcionalidad mitificada de un espacio soñado y segregado de la realidad y la búsqueda de una ubicación en las casillas con las que se iba estructurando una primera e imperfecta tentativa de historización del arte islámico. Así, se plantea una diferenciación entre «estilos» dentro del arte islámico: lo árabe es ya distinto de lo *mauresque*, y a su vez son también diferentes los estilos «turco» o «persa». Y, del mismo modo, Girault de Prangey o Caveda comienzan a estructurar una diferenciación por periodos, en el seno del arte de la España islámica, asignando a la Alhambra no ya una especie de pedestal atemporal sino un lugar concreto como máximo representante del último periodo.

Pese a ello, esta renovada visión histórica de la arquitectura islámica no dejaba de insistir, primordialmente, en la esencia «decorativa» de la misma. Si se reconocía la originalidad de la arquitectura de los árabes y se le otorgaba una historia interna propia y una diferenciación por áreas geográficas, su pertinencia para la reflexión contemporánea tenía que ver sobre todo

13 Juan Calatrava, *Estudios sobre historiografía de la arquitectura*, Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 185-236; *Íd.*, «Construir la historia de la arquitectura española: de Inclán Valdés a Caveda», en Juan Calatrava (ed.), *Arquitectura y Romanticismo en España*, en prensa, Madrid, Abada editores.

con los problemas del ornamento y el papel que lo decorativo había de jugar en el nuevo contexto de la revolución industrial.

El itinerario de Owen Jones resultará así paradigmático: desde el estudio riguroso, entre 1834 y 1845, de los principios artísticos puestos en práctica en la Alhambra hasta la destilación universal —pero siempre basada en la historia— de *The Grammar of Ornament*, en 1856, pero no sin antes pasar por la experiencia radicalmente moderna de la Great Exhibition de 1851 y del afán pedagógico y público del nuevo Crystal Palace de Sydenham en 1854. La variada contribución de Jones (su actividad profesional como arquitecto y decorador, sus libros y repertorios ornamentales, sus conferencias e intervenciones públicas...) será, así, fundamental para hacer pasar la Alhambra y la arquitectura «moresca» desde el vago terreno de las ensoñaciones románticas al del debate disciplinar contemporáneo, y sus reflexiones servirán de sustrato teórico para muchas de las operaciones de arquitectura y decoración que en la Inglaterra victoriana articularon la fascinación por el ornamento árabe con los problemas de la definición del nuevo hábitat doméstico moderno de élite¹⁴.

14 Sobre la arquitectura neoslámica en los años centrales del siglo XIX y, en especial, sobre los rasgos propios que ésta asume en la Inglaterra victoriana, véase Michael Darby, *The Islamic Perspective*, Londres, The World of Islam Festival Trust, 1983; John Sweetman, *The Oriental Obsession: Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture, 1500-1920*, Cambridge (Mass.), Cambridge University Press, 1987; Zeynep Çelik, *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*, Berkeley, University of California Press, 1992; Pierre-Robert Baduel (ed.), *Figures de l'orientalisme en architecture*, núm. monográfico de la *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, 73-74 (1994); Mark Crinson, *Empire Building: Orientalism and Victorian Architecture*, Londres-Nueva York, Routledge, 1996; Terry Reece Hackford, «The Great Exhibition and Moorish Architecture and Design in Great Britain», en www.victorianweb.org; Rémi Labrusse (ed.), *Purs décor? Arts de l'Islam, regards du XIXe siècle. Collections des Arts Décoratifs*, París, catálogo exposición Musée du Louvre, 2007; Nabila Oulebsir y Mercedes Volait (eds.), *L'Orientalisme architectural. Entre imaginaires et savoirs*, París, Picard, 2009.

En esta evolución del alhambrismo de Owen Jones desde el estudio directo del monumento a la definición de las leyes universales del ornamento en forma de «gramática» hay un momento clave: el marcado por la primera de las grandes exposiciones universales decimonónicas, la Great Exhibition albergada en Londres por el Crystal Palace de Joseph Paxton en 1851, y por su inmediata secuela en el pabellón de Sydenham, donde se construiría el *Alhambra Court*. Pero tampoco será la materialidad de ese «patio Alhambra» el objeto último del presente estudio y de esta edición, sino su traslación a imagen y a texto, la difusión editorial y la presentación al público que del mismo quiso hacer su autor en un pequeño libro, hoy relativamente poco conocido, aparecido en 1854 y que ahora presentamos en su primera traducción al castellano: *The Alhambra Court in the Crystal Palace*.

En 1851, la celebración de la gran muestra londinense significó para Owen Jones la gran ocasión para el anhelado encuentro entre los principios cromáticos universales por él descubiertos en el arte islámico —y especialmente en la Alhambra— y su aplicación en la arquitectura contemporánea. La primera de las grandes exposiciones universales vio alzarse en Hyde Park uno de los hitos de la arquitectura moderna, el Crystal Palace diseñado por Joseph Paxton¹⁵. No procede ahora detallar

15 Sobre el Crystal Palace y la Great Exhibition de Londres de 1851, véase Henry Russell Hitchcock, *The Crystal Palace: The Structure, Its Antecedents and Its Immediate Progeny*, Northampton (Mass.), MIT Press, 1952; Eric de Maré, *London 1851: The Year of the Great Exhibition*, Londres, The Folio Press, 1973; C. H. Gibbs-Smith, *The Great Exhibition of 1851*, Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1981; Patrick Beaver, *The Crystal Palace: A Portrait of Victorian Enterprise*, Chichester, Phillimore & Co., 1993; John McKean, *Crystal Palace*, Londres, Phaidon Press, 1994; Giovanni Brino, *Crystal Palace. Cronaca di un'avventura progettuale*, Génova, SAGEP, 1995; Jeffrey A. Auerbach, *The Great Exhibition of 1851: a Nation on Display*, Londres-New Haven, Yale University Press, 1999; Louise Purbrick (ed.), *The Great Exhibition of 1851*, Man-

el carácter absolutamente revolucionario de esta construcción y su impacto sobre la evolución de la arquitectura decimonónica, pero sí recordar que Owen Jones desempeñó un papel esencial en la decoración interior de ese gigantesco invernadero. Con ayuda de un verdadero ejército de casi 500 pintores, desplegó en él un elaborado programa cromático —fuertemente cuestionado, no obstante, por un amplio sector de la opinión artística, incluido el propio príncipe Alberto— basado en la utilización de los colores primarios y en las tesis sobre los efectos combinados del rojo, el azul y el amarillo tal y como habían sido expuestos en 1835 en la *Cromatography* de George Field y tal como el propio Jones había podido experimentar en la Alhambra y había difundido en diversas conferencias, lecciones e intervenciones públicas.

La Great Exhibition cerró sus puertas el 11 de octubre de 1851, después de haber sido visitada por más de seis millones de personas. El Crystal Palace debía entonces ser desmontado y el terreno de Hyde Park liberado. Sin embargo, la enorme afluencia de público se había convertido en un argumento más a favor de la cada vez más poderosa corriente de pensamiento que insistía en la necesidad de fomentar el conocimiento del diseño entre el gran público con vistas no sólo a la difusión estética del buen gusto sino también —*last but not least*— al impulso económico que redundaría en la incorporación de los buenos principios del diseño a los productos de la industria británica. Una buena parte de la opinión cultivada británica reclamaba, pues, una continuidad, de carácter esencialmente pedagógico, del esfuerzo desplegado en 1851.

El amplio debate suscitado con respecto a la posible conservación del edificio de Hyde Park, y en el que se barajaron alter-

chester University Press, 2001; Hermione Hobhouse, *The Crystal Palace and the Great Exhibition*, Londres, Athlone Press, 2002.

nativas y propuestas muy diversas, quedó definitivamente zanjado cuando en abril de 1852 el Parlamento determinó el desmantelamiento del Crystal Palace de Paxton. Se abrió paso entonces, de manera casi inmediata, la idea de su reconstrucción en otro lugar, que fue asumida como objetivo por una sociedad privada creada a tal efecto: la Crystal Palace Company, en cuyo organigrama figuraban ya Matthew Digby Wyatt como «director of Works» y Owen Jones como «director of Decorations». Surgió, así, el segundo Crystal Palace, erigido en Sydenham (donde permanecería hasta su destrucción por un incendio en 1936) e inaugurado por la Reina Victoria el 10 de junio de 1854¹⁶.

El nuevo Crystal Palace de Sydenham no era una copia exacta del anterior. No sólo sus dimensiones eran bastante más amplias (por ejemplo, la superficie acristalada prácticamente duplicaba a la del pabellón de Hyde Park), sino que su contenido expositivo debía ser diferente para adaptarse a su finalidad predominantemente pedagógica. Para dar cumplimiento a esta última Owen Jones y Matthew Digby Wyatt, además de otros artistas, emprendieron la ambiciosa tarea de diseñar, construir, ornamentar y equipar con muebles y objetos una serie de «Fine Arts Courts».

Se trataba de «patios» que habrían de mostrar, sin piezas originales y mediante el recurso a recreaciones históricas y a los modernos sistemas de reproducción, los principios generales y

¹⁶ Sobre el Crystal Palace de Sydenham, véase Philip H. Delamotte, *Photographic Views of the Progress of the Crystal Palace Sydenham*, Londres, Crystal Palace Company, 1855; George Christian Mash, *Pax Firma: or a proposal of a scheme to render the Crystal Palace, at Sydenham, the most effective instrument of progress, civilization, and a firm peace between all the Nations of the Earth*, Londres, 1856; William Gibbs, *The Misfortunes of the Crystal Palace and How to Retrieve them*, Londres, 1876; Jan Piggott, *Palace of the people: the Crystal Palace at Sydenham 1854-1936*, Londres, Hurst & Company, 2004.

los logros fundamentales de las principales civilizaciones artísticas de la historia. La diversidad de estos *courts* muestra con claridad el triunfo definitivo, incluso en una sociedad tan imbuida de la cultura clásica como lo era la victoriana, del relativismo histórico y de la atención a la diversidad de pueblos y culturas cuya riqueza estaba por entonces siendo revelada por la arqueología.

Se alzaron así, en el interior del pabellón de Sydenham, además del Alhambra Court que ahora nos ocupa, otros «patios» como el egipcio, el «de Nínive», el «bizantino y románico», el griego, el romano, el italiano o el «renacimiento». De todos ellos, y no sólo del de la Alhambra, fueron publicados pequeños libros introductorios y descriptivos, a cargo de personajes como Samuel Sharpe, el arqueólogo Austen Henry Layard (que estaba por entonces ocupado en sus importantes excavaciones mesopotámicas y que se encargó de *The Nineveh Court in the Crystal Palace*), George Scharf, Matthew Digby Wyatt (*The Byzantine and Romanesque Court in the Crystal Palace*) o J.B. Waring, además del propio Owen Jones, que se ocupó no sólo de la Alhambra¹⁷ sino también de los patios egipcio (junto con el escultor Joseph Bonomi) y griego (*Description of the Egyptian Court Erected in the Crystal Palace by Owen Jones, Architect, and Joseph Bonomi, Sculptor, with an Historical Notice of the Monuments of Egypt* y *The Greek Court Erected in the Crystal Palace*).

La intervención de Jones en el *Greek Court* constituyó un jalón más en el áspero debate sobre el color en arquitectura que venía desde los años treinta y en el que el propio Jones había intervenido con rotundidad en 1851 en el Crystal Palace. Jones trató ahora de recuperar en sus recreaciones de los templos

17 Kathryn Ferry, «Owen Jones and the Alhambra Court at the Crystal Palace», en G. D. Anderson y M. Rosser-Owen (eds.), *Revisiting Al-Andalus. Perspectives on the Material Culture of Islamic Iberia and Beyond*, Leiden-Boston, Brill, 2007, pp. 227-245.

griegos la supuesta antigua policromía de los mismos y la dura polémica suscitada al respecto le llevó a escribir y publicar en ese mismo 1854, en colaboración con su amigo el filósofo George Henry Lewes, un escrito que, por muchos conceptos, puede emparejarse con el Alhambra Court: *An Apology for the Colouring of the Greek Court in the Crystal Palace*, que incluía —veinte años después de que Goury le diera a conocer las teorías de Semper— un fragmento del teórico alemán sobre los orígenes de la policromía.

*The Alhambra Court*¹⁸, el librito publicado en 1854 y que ahora presentamos, es, como ya se dijo, un texto teórico de gran interés que se sitúa en el centro exacto de todos estos debates y sobre el que no se ha llamado suficientemente la atención. Ello quizá tenga que ver con el propio carácter de este opúsculo, que asume, de manera engañosa, la modesta apariencia de una guía para los visitantes del nuevo Crystal Palace de Sydenham. El *Alhambra Court* ha resultado así comprimido y minusvalorado entre las dos obras mayores de Owen Jones, los *Plans, Elevations...* de la Alhambra, de 1842-1845, y la *Grammar of Ornament*, de 1856. Basta, sin embargo, una atenta lectura del mismo (que a menudo se ha omitido quizás por considerársele mera divulgación de ideas que habrían sido expuestas con mayor enjundia teórica en los *Plans...*) para apreciar el esfuerzo y la tensión intelectual con la que Jones quiso condensar en esta nueva ocasión algunos de los temas mayores del debate contemporáneo.

La breve nota introductoria, fechada en junio de 1854, proporciona ya dos noticias de gran importancia. La primera es la alusión a las fuentes utilizadas para la proyectación y construcción del «Patio Alhambra»: desde el principio vemos a un

18 *The Alhambra Court in the Crystal Palace, erected and described by Owen Jones*, Londres, Crystal Palace Library and Bradbury and Evans, 1854; en las notas que siguen, las referencias a esta obra se introducirán mediante la abreviatura AC.

Owen Jones interesado por alejar de su edificio la sombra de la fantasía romántica y en fundamentar su actuación sobre el estudio minucioso y científico del original, algo de lo que esgrime como garantía las planchas de los *Plans, Elevations...*, así como los vaciados en yeso y las impresiones de prueba realizadas en su segundo viaje a la Alhambra en 1837. Los vaciados en particular constituyen, según Jones, una técnica de representación de los ornamentos particularmente útil para los procesos modernos de reproducción, y a mostrarlos al público dedicaría una de las salas de su nuevo *Alhambra Court*.

Y es aquí donde surge la segunda precisión de esta nota introductoria: la imagen del trabajo de equipo bajo la dirección del arquitecto. Jones cita a su elenco de colaboradores: Albert Warren y Charles Aubert para los dibujos a tamaño natural, Henry A. Smith e hijos para el moldeado, modelado, tallado y colocación de los ornamentos, James Sheate para las pinturas y George L. Purchase para los aspectos constructivos y el planteamiento general. Surge así desde el primer momento la imagen de una comunidad ideal de artistas y artesanos que, bajo la dirección del arquitecto, llevan a cabo la integración de la ciencia histórica del ornamento en la moderna pedagogía de la arquitectura, redundando además esta colaboración en dos elementos fundamentales de los procesos modernos de reproducción: la economía y la rapidez.

La Introducción establece un claro sentido de continuidad con respecto a la empresa-madre, con un encendido elogio de la *Great Exhibition* de 1851, pero un elogio con una particularidad que viene a matizar el discurso triunfalista oficial. En efecto, si la exposición ha presentado al público un compendio general del estado del conocimiento humano, también ha servido —y esa es quizás su mayor utilidad— para tomar conciencia del atraso artístico británico con respecto a otras naciones. Jones y el círculo de teóricos e industriales a los que da voz propugnan,

en este sentido, una continuación del esfuerzo y rechazan su agotamiento en los fastos efímeros de la exposición. Ése es el sentido del segundo *Crystal Palace*, de la operación de Sydenham: si en un principio el *Crystal Palace* de Hyde Park fue abandonado por el Gobierno, que se comportó, en opinión de Jones, como un padre desnaturalizado, la reconstrucción de 1854 puede cumplir un objetivo de utilidad: remediar los defectos que se detectaron en 1851 asumiendo un papel de escuela permanente de las artes.

Jones se sitúa así claramente en la línea representada sobre todo por Henry Cole, el gran profeta de la enseñanza artística y del diseño victoriano¹⁹ que tan importante papel había desempeñado en la concepción misma de la exposición de 1851 y con quien Owen Jones estaba estrechamente relacionado desde finales de los años cuarenta. De hecho, en 1852 Jones había comenzado a impartir lecciones en el recién creado Departamento de las Ciencias y del Arte fundado por Cole, y el intercambio de ideas con éste sería posteriormente fundamental, como ya se ha apuntado, para la plasmación de los 37 axiomas del diseño incluidos en la *Grammar of Ornament* en 1856.

El principio pedagógico que rige la nueva exposición permanente de Sydenham es esencial y la diferencia claramente de los objetivos más complejos de la *Great Exhibition*. Los dispositivos arquitectónicos y las colecciones de objetos reunidos en Sydenham no son «simplemente material de disfrute para la vista»²⁰, sino que pueden y deben contribuir a disipar la ignorancia del público. Pese a la existencia de un prejuicio popular

19 Véase Alf Boe, *From Gothic Revival to Functional Form: A Study in Victorian Theories of Design*, Nueva York, Da Capo Press, 1979; Elizabeth Bonithon y Anthony Burton, *The Great Exhibitor: The Life and Work of Henry Cole*, Londres, Victoria and Albert Museum Publications, 2003.

20 AC, p. 20.

que hace que «... en arte, todo hombre cree ser intuitivamente un juez»²¹, cosa que no ocurre en música o en medicina, lo cierto es que para Jones hay dos ideas que no ofrecen dudas: que «... ninguna persona debería considerarse completa sin conocimiento de dibujo»²² y que el arte necesita ser regulado, requiere de reglas ciertas, de principios generales reconocidos.

El nuevo Crystal Palace se nos presenta así como una verdadera *matrioska* que lleva al espectador desde el envoltorio general de hierro y vidrio, verdadero canto a los logros de la civilización industrial contemporánea, a las falsas arquitecturas reproducidas en su interior, que, sin ocultar nunca su condición postiza, rehabilitan el papel de magisterio de la historia en el progreso humano, y, finalmente, a los programas ornamentales desarrollados en estos «edificios», que constituyen una apelación a la búsqueda de las leyes universales que subyacen bajo la piel del acontecer histórico. Son estas leyes universales las que harán posible, en definitiva, la utilidad contemporánea de este análisis histórico: cuando Jones afirma que ha actuado «... teniendo en mente siempre las palabras del poeta árabe de que 'estudiándolo con atención, recogeremos frutos para nuestras ideas decorativas»²³, está declarando la insuficiencia de los puros parámetros estetizantes y reivindicando el valor operativo del conocimiento profundo de la historia del arte ornamental.

Una norma básica debe regir, en efecto, en opinión de Owen Jones, este proceso de aprendizaje que ya no tiene que ver con la enseñanza artística especializada sino que se refiere a la elevación global del nivel artístico del público: no se trata tanto de imitar los estilos cuanto de conocer las leyes universales que se han plasmado en los mismos (y cuya existencia misma

21 AC, p. 16.

22 AC, p. 18.

23 AC, p. 30.

nunca se cuestiona). Jones se aleja así explícitamente (como por esas mismas fechas, aunque desde posicionamientos diferentes, estaba haciendo también John Ruskin) de cualquier propuesta de revivalismo formal para la arquitectura contemporánea, declarando que no son las formas lo que interesa, sino los principios generales que, brillantemente deducidos del estudio de la naturaleza, permitieron en su momento alumbrar formas cuya validez, al contrario de la de los principios en que se basan, se limita a la sociedad que las creó y que nos interesan ahora sobre todo como vía para remontarnos a tales principios. Así, queda establecido de manera taxativa que «... es una locura tratar de adaptar a las nuevas necesidades estilos de la arquitectura que han sido siempre la expresión de las necesidades, de las facultades y de los sentimientos de la época en la que fueron producidos, en lugar de buscar en cada estilo los principios generales que sobreviven de generación en generación para convertirse en los peldaños del progreso futuro»²⁴.

La principal dificultad para ello estriba en el desfase existente entre los grandes avances económicos y tecnológicos del nuevo mundo industrial (que han hecho posible, entre otras cosas, la propia construcción del Crystal Palace de Paxton) y el atraso comparativo del ámbito artístico. No cabe sino constatar que el gran movimiento industrial ha llegado antes de que el mundo artístico estuviese preparado para reconocerlo en todas sus implicaciones. Eso es lo que ha dado lugar a la utilización acrítica de motivos históricos fuera del contexto de las sociedades que los crearon. Y el papel asignado a Sydenham es muy claro: desplegar la historia no para su imitación formal sino para su escrutamiento crítico, para el descubrimiento de las leyes y de los principios que hicieron que determinados pue-

24 AC, p. 7.

blos lograran construir un ideal de belleza armónico con sus sociedades y su tiempo.

Resulta evidente, pues, la reconsideración del papel de la historia de la arquitectura, que debe dejar de ser una cantera de la que podamos recoger piedras sueltas para erigir los edificios de hoy: «En lugar de los puentes colgantes alternativamente egipcios o góticos, en lugar de ferrocarriles cubiertos con productos arquitectónicos de toda clase de estilos, desde la estación dórica a los túneles moros, los nuevos materiales usados, las nuevas necesidades que deben ser satisfechas pueden y deben ser sugeridas por formas más armónicas con el fin que se persigue»²⁵.

Desde esta particular visión de la historia, Jones aplica a los estilos artísticos la misma diferenciación entre primarios y secundarios de los colores. Egipcios, griegos, romanos o góticos presentan un estilo primario bien definido que luego se matiza en estilos secundarios y terciarios. Y lo mismo ocurre con el arte árabe, que ofrece facetas bien diferenciadas a partir de un mismo tronco común: «El arte árabe posee igualmente sus numerosas facetas en Egipto, Turquía, España y la India»²⁶. Pero, además, el arte árabe encierra para nosotros otra virtud pedagógica: la de ser —junto con el chino— el único estilo «primario» cuyos principios están aún vivos, como se encargaron de demostrar los «preciosos trabajos exhibidos en la exposición de 1851»²⁷, que revelan la existencia de una unidad intrínseca entre arquitectura y ornamento.

Y es que la correcta comprensión de la función del elemento ornamental en la arquitectura se basa, para Jones, en la exigencia de una estricta solidaridad entre la arquitectura y las

25 AC, p. 14.

26 AC, p. 8.

27 AC, p. 15.

artes decorativas, pero siempre bajo la égida de la primera: «Las artes decorativas forman parte de una familia y deben ir de la mano de su arquitectura progenitora: el esfuerzo de levantar la una ayudará a la otra»²⁸. Se trata, en resumidas cuentas, como en varias ocasiones afirma Jones, de decorar la construcción, nunca de construir la decoración. Y es ahí donde reside una de las lecciones fundamentales que el arte islámico puede ofrecer al Occidente contemporáneo, ya que presenta esa unidad esencial que el arte occidental ha perdido: «El arquitecto, la cabeza natural y el jefe de todo, que administra las comodidades y los adornos de nuestras casas, ha abdicado de su alto oficio; se ha contentado con dar forma al esqueleto cuando su tarea debía ser vestirlo»²⁹.

El *Alhambra Court* puede presentarse, así, en su descripción, como el resultado armónico de una colaboración de equipo entre artesanos de alto nivel, con un grado de perfección técnica contemporánea que aporta rapidez y economía. Aunque no hay que olvidar que estos avances de la técnica contemporánea pueden a veces no resultar tan positivos, lo que implica que no se deben asumir indiscriminadamente sin un previo examen crítico por parte del arquitecto. Así, al hablar de la producción de los azulejos: «Nuestro mosaico ha sido manufacturado por Mr. Minton y es mucho más perfecto que los mosaicos de los moros. Esta perfección de manufactura, sin embargo, más que realzar el efecto lo disminuye: la gran irregularidad de la superficie vidriada de los mosaicos moros y el espesor irregular de las juntas servía para atenuar la rigidez y la dureza que produce la disposición puramente geométrica»³⁰.

28 AC, p. 15.

29 AC, p. 16.

30 AC, p. 64.

El *Alhambra Court* se convierte, pasados estos desarrollos introductorios de fuerte talante crítico, en un texto complejo en el que continuamente se entrecruza la descripción y evocación de la Alhambra real con la de la Alhambra ficticia recreada en Sydenham. Jones comienza por repetir el tópico³¹ del contraste entre el severo exterior, que compara con la arquitectura egipcia, y el esplendor del lujo interior. Subraya, además, que el conjunto ha llegado hasta nosotros incompleto, y alude concretamente a la supuesta falta del harem y, sobre todo, a las hipotéticas grandes destrucciones ocasionadas por la construcción del palacio de Carlos, aventurando que «... hay muchos indicios que indican que la parte de la Casa Real destruida era más importante que aquella que se conserva ahora».

En este recorrido por la Alhambra Jones presta una especial y pionera atención a las inscripciones árabes, captando la íntima conexión existente entre la arquitectura de los palacios nazaries y el discurso textual (sagrado o áulico) que continuamente la acompaña. Para ello contó con las traducciones realizadas por el arabista hispano, por entonces residente en Londres, Pascual de Gayangos (a quien se debe igualmente la *Noticia histórica de los Reyes de Granada desde la conquista de esta ciudad por los Árabes hasta la expulsión de los Moros*, redactada por encargo de Jones para ser incluida en los *Plans, elevations...* y que aparece ahora nuevamente como apéndice al *Alhambra Court*³²). Aunque posteriormente esas traducciones hayan sido objeto de fuertes críticas, sobre todo por parte del arabista Emilio García Gómez, lo que nos interesa para los efectos de este estudio no es tanto la exac-

31 Un tópico bien antiguo ya presente, por ejemplo, en los versos de Lope de Vega, en *El Hidalgo Bencerraje*, sobre las que llamó la atención Emilio Orozco: «El Alhambra es edificio / que aunque dentro ha dado indicio / de ser para Venus hecho, / de fuera muestra provecho / para el marcial ejercicio» (Emilio Orozco, *Granada en la poesía barroca*, Universidad de Granada, 1963, p. 58).

32 AC, pp. 89-117.

titud filológica cuanto la novedosa atención de Jones a la epigrafía³³. Será precisamente una inscripción de la Sala de Dos Hermanas («Mira con atención mi elegancia, recogerás frutos para tus ideas decorativas») la que Jones considere como «la introducción más apropiada al examen de la arquitectura de los moros», cambiándola por ello de ubicación y haciéndole coronar la fachada de su Alhambra Court.

La descripción de la Alhambra real por parte de Jones incluye también otro aspecto esencial: la crítica al maltrato dado al monumento y, de manera especial, a las malas restauraciones y al ocultamiento (a menudo con daños irreversibles) de la decoración y la policromía de los paramentos. Es otro capítulo a añadir a las pérdidas sufridas por el conjunto nazari, afectando especialmente a la conservación del colorido original (maltratado, por ejemplo, en el Patio de los Leones por las «diferentes capas de encalado» sufridas por los muros). Los desgraciados repintes realizados en época cristiana son, para Jones, prueba de la absoluta insensibilidad de los españoles a la armonía cromática de la Alhambra, flagrante caso de ignorancia de un tesoro que se posee y que se deja perder.

La parte esencial del texto es, sin embargo, la descripción del propio *Alhambra Court* de Sydenham y la historia de las dificultades conceptuales y materiales de su proyectación y construcción. El hilo conductor de esta descripción es la comparación continua entre la Alhambra original y la recreada en Sydenham: Owen Jones se nos muestra obsesionado por eliminar cualquier confusión posible a este respecto. La guía del *Alhambra Court*, viene a decirnos una y otra vez, se refiere no —o al

33 Sobre Owen Jones y el papel de las inscripciones en la arquitectura, véase Carol A. Hrvol Flores, «Engaging the mind's eye: the use of inscriptions in the architecture of Owen Jones and A.W.N. Pugin», *Journal of the Society of Architectural Historians*, 60:2 (2001), pp. 158-179.

menos no miméticamente— a la Alhambra de Granada sino a una obra de arquitectura contemporánea que trata de exponer al público británico los principios fundamentales que rigieron la arquitectura y la decoración de la Alhambra, pero que es un producto de la libertad del arquitecto para ordenar estas propuestas pedagógicas del modo más adecuado a la finalidad expositiva y a las características del espacio disponible. La continua tensión entre fidelidad histórica, adecuación a las condiciones materiales³⁴ y utilidad pedagógica marca el discurso de Jones, que también en este punto se aparta radicalmente de las ensoñaciones románticas y se integra de modo mucho más directo en los términos del debate arquitectónico victoriano.

Esa moderna actitud de Jones se expresa en la siguiente declaración de intenciones, verdadero resumen de la idea del *Alhambra Court*: «El limitado espacio a nuestro cargo y la necesidad de poner en marcha en pocos meses lo que indudablemente con los moros fue trabajo de años ha impedido reproducir en nuestro trabajo más de algunas de las interesantes características de estos restos. Al hacer nuestra selección hemos procurado utilizar el espacio a nuestro cargo de forma tal de relacionar lo más posible cualquier cosa que pudiese recordar mejor las características principales del original y al mismo tiempo transmitir las lecciones más útiles».

El *Alhambra Court* de Jones constituía, básicamente, una sucesión de dos recintos rectangulares. Al primero de ellos se accedía atravesando una fachada monumental en la que se combinaban ornamentos tomados de diversas partes de la Alhambra para hacer

34 «Los ornamentos y la mayor parte de las características de nuestra reproducción son del mismo tamaño del original; pero la distribución general difiere considerablemente, como se podrá ver comparando el plano de nuestro Patio Alhambra con el plano de la Casa Real. La necesidad de adaptar la reproducción a los puntos dados, fijados en la planta del Crystal Palace, ha obligado a numerosas modificaciones que explicaremos más adelante» (AC, p. 30).

de ella una especie de compendio introductorio al sistema ornamental islámico. El interior de este primer rectángulo estaba completamente ocupado por una recreación del Patio de los Leones que eliminaba varios tramos de columnas y, sobre todo, los dos pabellones salientes de los lados cortos, para adaptarse al espacio disponible sin tener que reducir la escala de los elementos conservados. Tras este primero, el segundo rectángulo presentaba una división más compleja, subdividido su vez en otros dos rectángulos sucesivos, que trastocaba por completo la disposición original de los espacios. Aparecía, en primer lugar, la llamada «Sala de la Justicia», con tres tramos no compartimentados que ocupaban la anchura total del terreno. De aquí se pasaba a la «Sala de los Abencerrajes», en el centro, flanqueada a un lado por el «Divan» y al otro lado por la «Cast Room» en la que se mostraban los moldes tomados por Jones en la Alhambra. El resultado era, por supuesto, una evocación, no un facsímil.

Explica así Jones, minuciosamente, de dónde se han tomado los diversos ornamentos presentes en el *Alhambra Court* (sin ocultar el que algunos de ellos son inventados), el modo de componerlos, las razones de su elección y el lugar original de la Alhambra en donde se encontraban. Tampoco tiene empacho en reconocer que la en su opinión perfecta modularidad del ornamento musulmán (que le parece casar con la exigencia de proporcionalidad de Vitruvio, estableciendo así un novedoso maridaje entre arte árabe y clasicismo) ha provocado problemas en la concepción del pabellón de Sydenham cuando se han tomado ornamentos alhambrescos que ha habido que ubicar en espacios más reducidos que los originales: en ocasiones, termina por confesar, se ha llegado a resultados y a «... acabados imperfectos que ninguna mirada mora hubiese tolerado»³⁵.

35 AC, p. 34.

El texto de presentación del *Alhambra Court* sirve a Jones, pues, como medio para la exposición ordenada de esos principios básicos del sistema ornamental islámico que en él se encuentran puestos en práctica. La Alhambra —y su sucedáneo de Sydenham— son así, pese a su aparente abundancia ornamental, perfecta ilustración de la exigencia «moresca» de que ningún ornamento sea superfluo: en los muros, suelos y techos de la Alhambra, todo surge de manera tranquila y natural, todas las líneas se desarrollan en ondulaciones graduales, sin excrecencias. Fluyen siempre de un tallo principal, al que podemos reconducir la mirada desde los puntos más lejanos, y en ello no hacen sino copiar las formas de la naturaleza, pero sin imitación directa, ofreciendo así una ilustración del principio básico de que la ornamentación es ennoblecida por el ideal y nunca debe someterse a una representación demasiado fiel de la naturaleza. Las subdivisiones que la decoración introduce son lógicas, dictadas por la razón y la atención a la propia arquitectura, y en modo alguno arbitrarias. Reina, además, en la Alhambra, la más cuidada armonía entre la línea recta, la inclinada y la curva, tres tipos de líneas a las que Jones considera el equivalente en dibujo de los tres colores primarios: gracias a esta armonía de líneas no tiene reparo en considerar que la armonía de la Alhambra es absolutamente comparable a la del templo griego.

Un capítulo completo del *Alhambra Court* aparece dedicado, como era de esperar, a la cuestión del color. Jones reivindica que, pese al maltrato sufrido por la policromía original de la Alhambra, sus estudios le hacen competente para avalar el colorido empleado en las reproducciones del *Alhambra Court*³⁶. Pero, antes de llegar al asunto esencial del «colorido de los

36 AC, p. 45.

moros», dos precedentes históricos son invocados para asentar el principio de que «... los antiguos siempre usaron el color para ayudar al desarrollo de la forma», es decir, que el colorido de un edificio nunca tenía carácter independiente sino que se utilizaba, bajo la égida indiscutida de la arquitectura sobre la ornamentación, como un «medio adicional para acentuar los rasgos constructivos». Es llamativo, sin embargo, que tales precedentes se reduzcan a la columna egipcia y a la arquitectura gótica, sin que Jones aluda, muy sorprendentemente, a esa arquitectura griega que había constituido el caballo de batalla del debate decimonónico sobre la policromía y el objeto de las reflexiones de Semper y Goury.

La exposición de las líneas básicas del uso de los colores en la Alhambra presenta resumida y ordenadamente los principios ya planteados en *Plans, Elevations...* Recalca, así, la idea del uso generalizado de los colores primarios (azul, rojo y amarillo oro) y mucho más restringido de los secundarios púrpura, verde y naranja (que «... se emplean sólo en los zócalos de mosaico que, estando cerca de la vista, formaban un punto de apoyo del colorido más brillante de arriba»), explicando la presencia de verdes en lugares no adecuados por el hecho de tratarse en realidad de azules que el efecto del tiempo ha hecho variar. Del mismo modo, la norma de «los moros» de utilizar preferentemente los colores primarios en las partes superiores y los secundarios y terciarios en las inferiores le parece «tener correspondencia con las leyes de la naturaleza».

Estas y otras leyes cromáticas permiten considerar que los arquitectos y decoradores de la Alhambra tenían conocimiento de las leyes de la óptica. Pero, al preguntarse si tal conocimiento fue intuitivo o fruto del estudio, llega Jones a esbozar una verdadera teoría del genio en la que, reanudando con la vieja aspiración ilustrada al equilibrio ponderado entre sujeto y norma, los artífices árabes sirven de apoyo contrapunto a las versiones

más subjetivistas de la idea romántica del genio: «Sería muy difícil decir si los moros, en sus maravillosas decoraciones, trabajaban con ciertas reglas fijas o solamente de acuerdo a un instinto natural altamente organizado al cual habían llegado a través de siglos de refinamiento adecuado sobre los trabajos de sus predecesores. Una persona puede cantar entonada por el instinto natural, como otra hacerlo por conocimiento adquirido. El estado más feliz es, en todo caso, aquel en el que el conocimiento amaestra el instinto»³⁷.

También encontramos, por supuesto, una atención especial a las «estalactitas» de yeso, es decir, al problema tanto estético como geométrico y constructivo de los mocárabes. Ya en la propia fachada del Alhambra Court ocupa un papel destacado este elemento que Jones considera absolutamente original de la arquitectura árabe, y del que ofrece diagramas para la explicación de su construcción geométrica.

El Patio de los Leones era, sin duda, para Jones, la pieza estrella de la recreación de Sydenham. Pese a las repetidas restauraciones que han desfigurado sus muros, «... todavía es posible descubrir restos del colorido original, del cual nuestras restauraciones han sido realizadas con total certeza»³⁸. Elogia la forma de sus arcos y su proporción entre vacíos y llenos, en un sistema que constituye, para él, uno de los mejores ejemplos de cómo la decoración viene después de la arquitectura y no al revés. Por lo que respecta a los leones de la famosa fuente, reproducida en Sydenham por Raffaele Monti, aprecia en ellos «cierto espíritu y gracias primitivos»³⁹.

Jones despliega la comparación entre las dos plantas y secciones del Patio de los Leones, la de la Alhambra y la por él

37 AC, p. 46.

38 AC, p. 28.

39 AC, p. 75.

reconstruida, mezclando su admiración por el original y su duro esfuerzo para evocar en Sydenham, con un espacio disponible mucho más restringido, la grandeza del mismo. Para ello, no oculta la difícil opción adoptada, es decir, reproducir a toda costa los elementos arquitectónicos y ornamentales a su tamaño original aunque ello conlleve la exigencia de suprimir algunos de ellos: «Todas las diferentes características se han reproducido a tamaño natural, aunque nuestro patio es considerablemente más pequeño. Al omitir los pabellones en cada extremo y al disminuir el número de intercolumnios, a lo cual nos obligó nuestro limitado espacio, hemos procurado conservar algo del aspecto general del original»⁴⁰. Una de las características que lamenta no haber podido mantener es, precisamente, la «irregularidad» original en la distribución de las columnas, ya que ésta, insiste, no ha de considerarse como un defecto, sino como un resultado encantador y perfectamente deliberado: en Sydenham, según explica, se ha visto obligado a introducir una disposición más simétrica que en el original, sin dejarse llevar por la tentación de buscar un nuevo arreglo asimétrico.

En cuanto a las cubiertas del Patio de los Leones, confiesa no saber con certeza cómo eran originalmente: es posible que tuvieran tejas vidriadas, pero al no saberlo con seguridad declara, «para evitar el riesgo de engañar con una invención nuestra»⁴¹, haber preferido las no vidriadas. Estas piezas, «admirablemente ejecutadas en terracota por Mr. Blashfield»⁴², constituyen, por lo demás, otro ejemplo de la postulada colaboración entre artistas y artesanos y del sentido colectivo del *Alhambra Court*. Pero, sobre todo, resulta interesante

40 AC, p. 65.

41 AC, p. 69.

42 AC, p. 69.

comparar la prudente abstención de Jones con la fantasía orientalista que tan sólo unos años después, por obra de Rafael Contreras, remataría los pabellones avanzados del patio con las exóticas cúpulas policromas que serían finalmente retiradas por Leopoldo Torres Balbás.

La «Sala de la Justicia» (es decir, la que hoy conocemos como «Sala de los Reyes») introduce de nuevo la comparación exacta entre las dos plantas, la del espacio original y la recreada en Sydenham, pero obliga también a Jones a enfrentarse a la espinosa cuestión de las célebres pinturas sobre cuero que se conservan en tres de las pequeñas salas adyacentes. Interviniendo en un debate que aún hoy no se ha cerrado, rechaza, en este sentido, la idea de que se trate de una obra pictórica de origen cristiano e insiste en reafirmar la inequívoca autoría árabe de estas pinturas, desde la afirmación de que la prohibición coránica de las imágenes no puede entenderse como un absoluto. Introduce así un criterio de relatividad histórica que hace primar el análisis artístico sobre la estricta fidelidad al criterio religioso.

En cuanto a la descripción de la Sala de los Abencerrajes del *Alhambra Court*, Jones confiesa, en coherencia con el tono auto-crítico tan frecuente en su texto, que se trata de una elección forzada: hubiera preferido, dice, mostrar al público de Sydenham la sala de las Dos Hermanas, sobre todo por la abundancia de inscripciones en la misma, pero la limitación del espacio disponible le obligó a optar por la de los Abencerrajes.

El problema principal al que dedica su atención en este espacio es el de la construcción de los mocárabes con procedimientos modernos, haciendo primar la utilidad didáctica, la economía y la rapidez sobre tentación de construirlos artesanal y pacientemente con el mismo procedimiento original: «Nuestro primer deseo fue el de construir estos techos y colgantes en la misma manera, poco a poco; sin embargo, refle-

xionando, pensamos que ya que la lección que pretendía podría ser vista con claridad y no habría podido ser observada durante su construcción por el público, era preferible adoptar un proceso más económico y rápido que pusiera a nuestra disposición un sistema moderno. El invento de moldear en gelatina fue de esencial utilidad ayudando a la rápida ejecución del Alhambra Court y en ninguna circunstancia ha sido tan apropiado como en la fabricación de los arcos de estalactitas y los techos»⁴³.

A la izquierda de la Sala de los Abencerrajes se alzaba, por último, la llamada «Sala de Moldes», en la que se presentaban al público los vaciados originales sacados por Owen Jones durante su segunda visita a la Alhambra, en 1837, así como las láminas de los *Plans, Elevations...* correspondientes a las partes de la Alhambra que no habían podido ser objeto de reproducción. Así, no era sólo la evocación de la Alhambra sino también la propia metodología del trabajo de Owen Jones lo que se ofrecía a la reflexión de ese espectador culto del que se esperaba no tanto un pasivo disfrute estético cuanto una activa disposición de impulsar el progreso de la nación en el ámbito del diseño. Del «examen» —y la palabra elegida no es indiferente: se trata de examinar, no sólo de contemplar— de las mismas a partir de su ubicación en el plano esperaba Jones que el visitante pudiera formarse al término de su visita «... una idea de las glorias de un palacio que nos parece que combina en su arquitectura todo elemento requerido por un auténtico estilo artístico».

Es al final de toda esta reflexión histórica, estética, arquitectónica y pedagógica como la Alhambra se alza como compendio de todas las virtudes: receptáculo condensado de los más grandes progresos del espíritu humano y, precisamente por ello, susceptible de convertirse en *modelo* a imitar no tanto en sus

43 AC, pp. 85-86.

resultados concretos cuanto en la inteligencia y sensibilidad de sus artífices. La Alhambra resulta ser prácticamente una síntesis de los mejores logros de distintas civilizaciones artísticas. Como los egipcios, se beneficia de la relación arquitectura–texto mediante las inscripciones, pero lo hace de un modo más perfecto. Nos muestra, por otro lado, cómo los constructores de la Alhambra poseyeron la misma apreciación de la forma pura que los griegos, pero superaron a éstos en variedad e imaginación, al igual que fueron mucho más allá que romanos, bizantinos o árabes de primera época en materia de combinaciones geométricas y, sobre todo, no han tenido igual como coloristas. La Alhambra ofrece así –y el Alhambra Court de Sydenham intenta dar una imagen de ello– la plena satisfacción combinada de la vista, el intelecto y los sentimientos. Cabe esperar, pues, concluye Jones, «... que el visitante, con la ayuda de nuestra reproducción, se haga una idea de las glorias de un palacio que nos parece que combina en su arquitectura todo elemento requerido por un auténtico estilo artístico»⁴⁴. Precisamente por ello el *Alhambra Court* de Sydenham vuelve a asumir en estas reflexiones finales ese valor de *utilidad* que permite hacer compatible la fascinación y la emoción estética con su inserción en las exigencias modernas de la sociedad victoriana en cuanto al progreso del diseño como elemento consustancial a la mejora de los productos industriales y de la ornamentación de los nuevos espacios domésticos, públicos y semipúblicos.

Hay que señalar, por último, que, tras haber finalizado su descripción del Alhambra Court, Jones creyó conveniente cerrar su opúsculo añadiendo dos apéndices. El primero de ellos es la reimpresión de la *Historical Notice of the Kings of Granada* que ya había incluido (en esa ocasión al principio y no al final de la

44 AC, p. 87.

obra) en 1842 en sus *Plans, elevations...*⁴⁵. Dicha *noticia histórica* fue escrita, por encargo directo de Jones, por el erudito arabista español Pascual de Gayangos⁴⁶. Figura señera del arabismo hispano del siglo XIX, Gayangos residió en Londres entre 1837 y 1843 (así como también en los años finales de su vida) y mantuvo allí estrechos contactos con orientalistas e investigadores de la literatura británicos y norteamericanos, en una labor de investigación de la que fueron resultado numerosas publicaciones, ediciones y traducciones. Su presencia en la capital británica fue de gran utilidad para Jones en el momento de elaboración de su gran publicación sobre la Alhambra. Gayangos, a quien conoció seguramente por intermedio de Richard Ford, gran amigo del sevillano, se encargó de traducir (con los problemas y críticas a los que ya se ha hecho alusión) del árabe las escrituras poéticas epigráficas de la Alhambra. Pero, además, redactó la mencionada *noticia histórica*. Ésta constituye un apretado resumen de la historia política de la Granada islámica, que hay que encuadrar en el contexto de sus numerosos estudios sobre la España musulmana, y en especial su *History of Mahomedan Dynasties in Spain* (1840–1843)⁴⁷. Compilado por Gayangos a partir de fuentes y

45 AC, pp. 90–117.

46 Sobre la figura de Pascual de Gayangos, véase además de los estudios de Tonia Raquejo y M.^a Ángeles Campos citados en notas anteriores, Pedro Roca, «Noticia de la vida y obras de D. Pascual de Gayangos», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. I (1897), pp. 544–565; vol. II (1898), pp. 13–32, 70–82, 110–130, 562–568, y vol. III (1899), pp. 101–106; Manuela Manzanares de Cirre, *Arabistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1972; Miguel Ángel Álvarez Ramos y Cristina Álvarez Millán, *Los viajes literarios de Pascual de Gayangos (1850–1857) y el origen de la archivística española moderna*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007; Cristina Álvarez Millán y Claudia Heide, *Pascual de Gayangos: A Nineteenth Century Spanish Arabist*, Edinburgh University Press, 2008.

47 Un estudio específico sobre este tema es el de Cristina Álvarez Millán, «Pascual de Gayangos y la historia medieval de España», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, Historia Medieval, 17, 2004, pp. 37–51.

obras de referencia diversas, tanto españolas cristianas (Hurtado de Mendoza, Mármol Carvajal, Bermúdez de Pedraza, Conde, Mariana, Echevarría) como islámicas (Al Makkari, Ibn Hayyan, Ibn Jaldún, Ibn Aljatib, Al Ghazzali) o modernas (Washington Irving, Cavanah Murphy, Girault de Prangey), este escrito presenta, en una narración sucinta que pretendía ser asequible al público culto en general, la sucesión de los principales acontecimientos políticos y culturales de la Granada nazarí estructurados a partir de la serie de sus gobernantes. Gayangos pinta un panorama en el que, sobre un escenario paradisiaco y privilegiado, se despliega una historia compleja, en la que, al lado de los habituales estereotipos de la inestabilidad política y la crueldad ligadas al mundo cerrado cortesano y al harén, encuentran también su lugar figuras políticas que son ensalzadas como monarcas civilizadores, impulsores del progreso y de la cultura y amantes de su pueblo (es el caso, por ejemplo, del retrato que nos hace de Yusuf I). Una historia de luces y sombras, en la que la inestabilidad política, entretejida de conspiraciones, levantamientos y usurpaciones, puede coexistir con el florecimiento cultural y artístico simbolizado en la propia Alhambra.

Finalmente, como cierre de su libro, Jones decidió dedicar un recuerdo a la vieja literatura de romances y recordar su colaboración, diez años antes, en las *Ancient Spanish Ballads*, la recopilación y traducción al inglés de romances editada por J. G. Lockhart en 1841 y para la que Jones había diseñado la portada y viñetas. El *Alhambra Court* de 1854 culmina con la versión resumida del romance *La huida de Granada*, tal y como había aparecido en la 4ª edición de la obra de Lockhart, publicada en 1853, y resulta sin duda adecuado y coherente que la tentativa de resucitar los esplendores pasados del arte islámico en plena sociedad industrial se despida con la evocación nostálgica del original perdido.

LOS JARDINES DEL PATIO DE LOS LEONES Y DEL PATIO ALHAMBRA

JOSÉ TITO ROJO

El Patio de los Leones que hizo Owen Jones en el Crystal Palace tenía un jardín. Lo sabemos porque lo refleja en los planos de su publicación y porque de él nos ha llegado una apreciable cantidad de grabados y fotografías. No por sus textos. No es de extrañar pues tampoco prestó atención al jardín del original granadino en su libro *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* (1841-1842), ni en su posterior libro sobre el *Alhambra Court* (1854), donde faltan alusiones al jardín del patio de la copia londinense. Las preocupaciones de Owen Jones eran claramente otras, la arquitectura, la ornamentación y muy especialmente el debate sobre la ética de la construcción en ese momento que él percibía clave para el futuro.

El jardín era, sin duda, una pieza inevitable de su Patio Alhambra, sólo eso, inevitable. Sin embargo, a pesar del desinterés de Owen Jones, sus obras, dibujadas, escritas y construidas, nos dejan valiosa información sobre ese otro objeto enigmático, el jardín que hubo en el Patio de los Leones durante la primera mitad del siglo XIX. De él hay información muy poco estudiada a pesar de que tiene múltiples aspectos interesantes: su autoría, su forma, el papel que cumplió en el entramado jardín de la Alhambra de su tiempo y, obviamente, la relación que tenía con la copia que hizo Owen Jones. El estudio de